

## De la mimesis y el control del imaginario

Luiz Costa Lima

*Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro*

Los temas que discutiré aquí han ocupado mi pensamiento por más de 20 años, aunque no todos pueden ser abordados aquí. Por el contrario, este ensayo sólo se referirá a tres de ellos: (1) el intento de repensar la noción de la *mimesis*; (2) de forma paralela a este repensar, la idea de lo que he llamado el *control del imaginario*; y (3) el problema de la *ficción*. Espero ser capaz de mostrar que este grupo inicial de tres principios están interrelacionados, de tal modo que el segundo –la idea del *control*– es una consecuencia del repensar la *mimesis*; que el problema de la *ficción* proviene de la idea del *control de lo imaginario* y, más aún, que esto permite una nueva apreciación del concepto de *mimesis*. Será a partir de estas consideraciones que el problema de la ficcionalidad requerirá de una división adicional: por un lado, la ficción interna o literaria y, por la otra, la ficción externa. Esto, por su parte, nos permitirá considerar: (4) la relación entre la ficción (interna o literaria) y la poesía, que nos revelará una nueva forma de mimesis que no se basa en la descripción de un estado, sino que acentúa su procesualidad; y (5) los límites de la ficción (externa), un análisis que nos requerirá considerar la idea de la pan-ficcionalidad – creadora de los valores sobre los que se funda una sociedad o una cultura, así como de los discursos dominantes que legitiman la aplicación de estos valores como un estándar de verificación.

### 1. Repensando la mimesis

Es inútil reafirmar una vez más que la mimesis fue la primera gran teoría creada por y para las artes de la antigua Grecia. La idea griega de la *téchne* no calza con nuestra idea moderna del arte, y por lo mismo, se pensó que la mimesis estaba asociada con ciertos tipos de objetos que para nuestro entendimiento hoy resultan objetos artísticos y no técnicos. Tampoco necesitamos reexaminar en profundidad la oposición entre Platón y su gran

discípulo Aristóteles. Basta decir que para el primero, los *mimemata*, es decir, los productos de la mimesis, poseen un estatuto inferior, ya que se subordinan al objeto material al que pretenden imitar y, por lo tanto, se subsumen a lo que sería el único y real interés del conocimiento, la idea (platónica). Consecuencia de esta inferioridad de la mimesis es que sus productos no tenían lugar en la república ideal de Platón, excepto como una especie de reforzamiento verbal o iconico del poder de sus gobernantes y/o como entretenimiento para sus ciudadanos. En la *Poética* de Aristóteles, sin embargo, nos encontramos en muchas ocasiones con el caso contrario. Aristóteles no sólo caracteriza al *hombre* mediante la mimesis –“El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez [...] y también el que todos disfruten con las obras de imitación.” (Aristóteles 1974: 135-136) [Capítulo 4 1448b5-b10]–, sino también considera a la *metáfora* como el recurso más importante del habla –“lo único que no se puede tomar de otro” [Capítulo 1459 a5-a10] (214). En efecto, su afirmación fundamental es que la “la poesía es más filosófica y elevada que la historia” (158) [Capítulo 9 1451 b5-b10].

A pesar de que es común la queja de que Aristóteles no proveyó una definición precisa de aquello que él consideraba ser el fenómeno de la *mimesis*, tal como no proveerá una descripción directa de conceptos fundamentales como la *catharsis* –lo que ha hecho que algunos conjeturen que la obra ha llegado a nosotros sólo de manera fragmentaria–, el hecho es que el interés intelectual en la *Poética* ha permanecido constante desde su redescubrimiento en el Renacimiento por la inaugural *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) de Lodovico Castelvetro, hasta los recientes y sustanciales comentarios en francés (por Rosely Dupont-Roc y Jean Lallo), en inglés (por Stephen Halliwell) y en alemán (por Arbogast Schmitt).

Este continuo interés en la mimesis nos parecería extraño si consideráramos sólo un punto esencial: que, al menos desde Horacio (65 a.C - 8 d.C), la mimesis, comprendida como *imitatio*, se convirtió en la propiedad principal de la poesía. Cuando Horacio dice en su *Ars poetica* que “*Ficta voluptatis causa sint proxima ueris*” [“Las cosas inventadas (o fabulosas) son más cercanas a la verdad”] (Halliwell 1986: 298), transmuta la verosimilitud (o probabilidad) aristotélica en *proxima veris* (más cercano a la verdad); al hacer esto, como lo observa Stephen Halliwell, Horacio introduce “una noción que... no tiene ninguna relevancia esencial para la *estructura* artística como tal” (Halliwell 1986: 298).

¿Cuál es la consecuencia de esta modificación radical? Al ser llevada más cerca de la verdad, la mimesis comienza a adoptar a su vez una tendencia más filosófica. Desde la Antigüedad, sin embargo, el arte ha mostrado una resistencia peculiar al imperativo filosófico y, por otra parte, los romanos no compartían la propensión de los griegos por la especulación filosófica. Por lo mismo, con el fin de aproximar a la verdad el producto de la mimesis, fue necesario subsumir al arte a los preceptos retóricos. No es casualidad que en su vertiente romana, la retórica perdiera el carácter reflexivo que tenía en su tratamiento aristotélico; a partir de *De Institutione Oratoria* de Quintiliano en el siglo I d.C., la retórica se transforma sustancialmente en una descripción sistemática de procedimientos estilísticos –las así llamadas figuras del habla– que los oradores y escritores habían de seguir.

En la medida en que no es la intención de este ensayo proveer una cabal historia de la mimesis, podemos dejar de lado la contribución bizantina a este problema. En su lugar, bastará decir que desde que los romanos privilegiaran la retórica y hasta los poetólogos del Renacimiento, la mimesis en cuanto *imitatio* fue la preocupación central de los poetas y pintores. Con esto, no queremos sugerir que este prestigio de la *imitatio* carezca de interés o que persistió sin experimentar cambios internos. Sin embargo, para el propósito de la presente discusión, sólo necesitamos recordar que Castelvetro no siguió la alabanza de la poesía hecha por Aristóteles, sino que además invirtió su posición con respecto a la historia. Puesto que la poesía –y en especial el género renacentista *par excellence*, la épica– debía pretender una obediencia ante la verdad histórica.

En breve: desde los tiempos de Horacio, pasando por los múltiples poetólogos del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco, hasta llegar a las últimas décadas del siglo XVIII, la *imitatio* fue la *mot d'ordre* y resultó sin lugar a dudas muy dañina para numerosos poetas y pintores. La opresión ejercida por el precepto de la *imitatio* sólo se vió interrumpida por la primera manifestación del Romanticismo en el siglo XIX – para ver esto en operación basta sólo con examinar las dos series de fragmentos de Friedrich Schlegel: “Kritische Fragmente” (1797) y “Athenäum Fragmente” (1798).

Esta somera mirada hacia el pasado a través de ciertos momentos claves en la historia de la mimesis es insuficiente para apreciar este concepto en todo su espectro, sin embargo necesaria para replantear el problema de la mimesis; es decir, para repensarla fuera de la influencia de la *imitatio*. Para hacer esto, debemos preguntarnos primero si estamos tratando de recu-

perar un proyecto al que los románticos renunciaron. Ante esta pregunta, debemos responder: “no, de ninguna manera”. Sin embargo, la respuesta negativa invoca una segunda pregunta y nos impele a preguntarnos si no estamos entonces intentando, en una especie de reconstrucción arqueológica, recuperar el viejo significado griego de la palabra ‘mimesis’ original. Nuevamente debemos responder: “no, este no es nuestro propósito”. Pero incluso si hemos respondido ambas preguntas negativamente, el plantamiento de éstas sirve aún así un propósito. Si bien es un hecho conocido –como lo dijimos con anterioridad– que la *Poética* de Aristóteles no provee una definición precisa de lo que él entiende bajo mimesis, existen varias pistas que nos permiten comprender de una manera bastante aceptable qué es lo que este término quiere decir. Aquí sólo deseo enfatizar la razón de por qué su concepto de este término no puede corresponderse con el de la *imitatio*. Al explicar por qué los hombres experimentan placer al contemplar *mimemata*, Aristóteles escribe:

Hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres. ... Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que ... si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante (Aristóteles 1974: 136) [Capítulo 4 1448b10-b20].

Lo que este pasaje nos indica es que a pesar de que la concepción griega del *cosmos* puede evidenciar algunas afinidades con una concepción cristiana del mundo, el significado griego del cosmos se ha perdido irremediablemente para nosotros y la divergencia entre estas dos perspectivas tiene lugar con respecto al papel otorgado a Dios. De acuerdo con Aristóteles, Dios es un motor inmóvil y por lo tanto, en la medida en que la creación está absolutamente completa, no hay un lugar particular en ella para la acción humana.

En mi opinión, Hans Blumenberg escribió el ensayo más cabal sobre las consecuencias de esta divergencia cuando apenas despuntaba su carrera como filósofo. Me refiero a su ensayo, “‘Nachahmung der Natur’. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen” (1957) del que citaré en alemán (con traducciones propias al castellano) algunos pasajes que resultan fundamentales para comprender lo que él considera la concepción griega del *cosmos* y las consecuencias que tiene con respecto a la mimesis. Blumenberg escribe:

...für Aristoteles alle generativen Prozesse der Natur [sind reguliert] durch einen unverrückbaren eidetischen Bestand [...]. Die Natur wiederholt sich in ihrer Selbstproduktion ewig... (Blumenberg 2001 [1957]: 26). [...para Aristóteles todos los procesos generativos de la naturaleza están regulados por una inamovible existencia eidética [...]. La naturaleza se repite a sí misma eternamente en su autoproducción.]

Der Kern der aristotelischen Lehre von der *téchne* ist, dass dem werksetzenden Menschen keine *wesentliche* Funktion zugeschrieben werden kann. Was man die “Welt des Menschen” nennen wird, gibt es hier im Grunde nicht [...]: er vollbringt, was die Natur vollbringen *würde*, ihr – nicht sein – immanentes Sollen (Blumenberg 2001 [1957]: 27). [El núcleo de la doctrina aristotélica de la *téchne* está en el hecho de que no es posible asignarle una función *esencial* al hombre que actúa o pone en acción. En el fondo, aquí no existe lo que se denominará “el mundo de los hombres” [...]: el hombre realiza lo que la naturaleza *realizaría*, su deber ser inmanente y no el de él.]

Es bedarf keiner “Nachahmung der Natur”, weil die Natur für alles Notwendige einsteht. Es gibt keinen legitimen *Übergang* von der Natur zur “Kunst” (Blumenberg 2001 [1957]: 29). [La “imitación de la naturaleza” es innecesaria, porque la naturaleza es responsable de todo lo necesario. No existe ningún *paso* legítimo de la naturaleza al “arte”.]

En otras palabras, cuando el hombre aparece, el cosmos ya está formado, completo y poblado en su totalidad. No existe ningún lugar vacío que el hombre pudiera ocupar.

Una concepción del mundo como ésta resulta evidentemente incompatible con la concepción cristiana de Dios en cuanto creador. Según Blumenberg, no obstante, los inicios de la perspectiva cristiana aparecen con la Stoa, y él los posiciona en las polémicas entre Posidonio y Séneca. Ante el cosmos pleno de los griegos, él escribe:

Seneca [sieht zum erstenmal – freilich mit negativem Vorzeichen –] das authentisch Menschliche des Ungenügens an der teleologischen Vorsorge der Natur (Blumenberg 2001 [1957]: 29-30). [Séneca es el primero en ver –por supuesto, como augurio negativo– la auténtica humanidad de la insuficiencia ante la providencia teleológica de la naturaleza].

Al seguir esto, se abre el camino para una concepción diferente del cosmos, de Dios, del lugar del hombre y, por último, de la mimesis. A pesar de que yo discutiría que la diferencia aristotélica entre *natura naturata* y *natura naturans* contradice en efecto la idea de un cosmos clausurado, abriendo la posibilidad de un cierto grado de independencia en la mimesis, lo que aquí nos interesa es ver que, independientemente del desacuerdo entre Platón y Aristóteles, en la antigua Grecia no existían las condiciones sistemáticas

para una concepción de la mimesis que no estuviera basada en la *similitud* o la semejanza entre la producción de la naturaleza y el *mimema* humano.

La tarea que aquí abordamos, a saber, la reconsideración del problema de la mimesis y el desanclaje de su íntima combinación con la *imitatio*, debe ser emprendida con mucho cuidado. La aproximación que he tomado es una que me permitirá seguir la trayectoria de mi argumentación particular. No obstante, no sería injustificado preguntarse por qué no he valorizado la separación romántica de todo este embrollo. La respuesta es sencilla, puesto que los románticos rechazaron la *imitatio* en nombre de la expresión de la individualidad – y esto resultó ser algo más bien problemático. Para ellos, la obra de arte es algo que difiere bastante de las ciencias en general o de la filosofía, porque el arte sólo se interesa en la expresión de la subjetividad de su autor. En otras palabras, si la concepción tradicional y rechazada de la mimesis en cuanto *imitatio* establecía una relación entre la realidad (o la existencia) y la obra –una relación considerada impropia porque no dejaba lugar para el autor–, la desviación romántica, por su parte, resaltaba en extremo la individualidad del autor en contra del papel reconocido a la realidad (o la existencia). El resultado final de esta operación fue, por supuesto, la reinscripción de la mimesis en cuanto *imitatio* al interior de la relación entre el autor y la obra. En efecto, la transformación efectuada aquí consiste meramente en el cambio del polo externo, la naturaleza o una escena objetiva, por una escena interna – la subjetividad del autor.

Si rechazo una perspectiva de este tipo es porque mi pensamiento parte de la idea de que ninguna concepción del arte será de valor si no toma en consideración un triángulo preliminar que incluye, por un parte, el entorno motivador o condicionante (llámese realidad o existencia), por la otra, el agente de la obra, y en el medio, la obra de arte en sí misma. Este triángulo no excluye ninguno de los términos, sino que los considera en relación mutua – y esto es válido en una extensión tal, que incluso al referirme al ‘agente de la obra’, intento proveer un espacio tanto para el autor como para el lector. Por lo mismo es que creo indispensable repensar el problema de la mimesis. Puesto que si la historia del concepto de la mimesis es capaz de enseñarnos alguna cosa, ésta es que la mimesis debe partir de un componente del objeto mismo (el *mimema*) en vez de una consideración universal (el carácter del cosmos) o de una individual (la constitución particular del autor). He intentado alcanzar este equilibrio en mi obra al insistir que la mimesis no debe confundirse con la *imitatio*, porque aparte

del componente que ya hemos visto operando en la mimesis —es decir, la *semejanza*—, opera también otro simultáneamente: la *diferencia*. Esta insinuación pareciera contravenir una comprensión intuitiva y puede muy bien provocar la pregunta “¿diferencia con respecto a qué?”. A lo que yo respondería inmediatamente señalando que es la diferencia con respecto al supuesto objeto o estado de ánimo que se representa. Semejanza y diferencia funcionan en un proceso dialéctico peculiar *dentro* de la producción de la mimesis. *Esta es la razón por la que he intentado desarrollar una definición rehabilitada de la mimesis precisamente como la producción de la diferencia dentro de un horizonte de la semejanza.*

Al hacer esto, estoy consciente de atribuir una gran responsabilidad a estos dos términos algo imprecisos: semejanza y diferencia. También estoy consciente de que parecería fácil rechazar esta definición de la mimesis, basándose en el hecho de que los más renombrados defensores de la *imitatio* jamás alegaron ni defendieron una transparencia completa entre la materia externa que motiva la imitación y la obra de arte. Esta objeción, sin embargo, no niega efectivamente mi propuesta, aunque para ver por qué debemos proceder con cautela, demos un paso a la vez.

Primero que todo, necesitamos repensar un concepto que está implicado en la pregunta planteada, es decir, el problema de la *representación*. Hablar sobre la representación supone comúnmente la oposición entre un sujeto y un objeto. Esto es cierto, sin embargo, sólo en la concepción clásica de la representación, de acuerdo a la cual la representación designa la imagen mental de algo que está por aquello que se encuentra ante el sujeto o que el sujeto considera mentalmente. Esta no es, por supuesto, una concepción de la representación que según mi opinión debemos aceptar. De hecho, considero que la representación es un *efecto* provocado en un sujeto por un fenómeno (objetivo) que está ante el sujeto o, de otro modo, un efecto puramente subjetivo producido al pensar o recordar algo o a alguien. En la concepción clásica, se supone que la representación reproduce mentalmente la cosa o el fenómeno con el que la mente está ocupada. En la concepción revisada que ofrezco aquí, en cambio, la representación, independientemente de su naturaleza (sea artística, científica, psicológica, etc.), siempre tiene el carácter de un *efecto*. *Toda representación es un efecto-representación.* En breve, con la excepción de intercambios completamente automáticos, toda representación provoca una reacción afectiva más o menos intensa. Es por esta razón que Blumenberg afirma que “*la percepción es de cierto modo un automatismo*” (2007: 32) — y esto es así, porque

comúnmente percibimos lo que ya estábamos esperando. No obstante, el punto importante es que la percepción es aquí un automatismo sólo hasta un determinado momento y las consecuencias de esta sutil variación son muy significativas.

Para regresar al problema del arte, lo que esto implica es que lo que la mimesis representa se produce por un efecto en el aparato psicológico del autor, aunque esto provocará un *efecto diferente en el receptor*. Una obra existe y vive sólo en el fuego cruzado de los afectos producido en sus receptores – una obra de arte firma su sentencia de muerte, en el instante en que no provoca una reacción afectiva en el receptor.

Dentro de este dominio, sin embargo, debemos diferenciar entre dos tipos de mimesis. La forma más general de la mimesis se llama *mimesis de representación*. En la pintura se caracteriza por la descripción de una figura, de un paisaje o de un objeto; en una obra de arte verbal, como la prosa o la poesía, por la representación de un estado de ánimo. Para formular esto de una manera más compleja, podemos recurrir a dos breves pasajes de Simmel. El primero se refiere a la realidad de la forma estética: “por más supraindividual que sea la forma en relación con la realidad empírica, esta forma permanece algo individual en relación con la indiferenciada totalidad del ser” (Simmel 1916: 87). La propiedad de la distinción realizada aquí se hace evidente en conexión con un segundo pasaje: “Allí donde el observador ideal resulta un factor determinante, lo individual se repliega en deferencia a una forma de generalización [*Verallgemeinerung*], como si existiera una humanidad general que gobierna, por decirlo de algún modo, la circulación libre” (Simmel 1916: 81). En la medida en que Simmel consideraba que esta actitud era propia de la concepción clásica del ser humano, el clasicismo quedaría en consecuencia vinculado al sentimiento de que “lo semejante sólo puede ser reconocida por lo igualmente similar” (Simmel 1916: 81).

No es accidental que Simmel desarrollara estas consideraciones sobre algunos aspectos de la pintura del Renacimiento con el objetivo de contrastarlas con las de Rembrandt. En otro milieu artístico, sin embargo –en la prosa verbal del siglo diecinueve–, podríamos decir que los caracteres acuñados por Balzac o Flaubert, a pesar de estar muy bien individualizados con rasgos individuales, en sus peculiaridades formales terminan remitiéndose a una generalización de la ‘humanidad’. La razón parece ser muy simple: en la medida que la mimesis no se confunde con la realidad empí-



rica y que las obras de arte son productos de la mimesis, la forma en ellas adquiere una configuración supraindividual.

Aparte de esta primera especie de la mimesis, he explorado una segunda que denomino la *mimesis de la producción*. Con *mimesis de la producción*, no me refiero a la descripción de algo –un objeto material o un estado de ánimo– que existiría independientemente de su transfiguración formal; aquí nos enfrentamos en cambio con un proceso de creación que aparece en el mismo momento en que es percibido por el receptor. En esta mimesis de producción, entonces, el oyente o el lector tienen la sensación de ser testigos del proceso mismo de decodificación realizado por el ‘ojo de la mente’ en el momento de la producción artística que ya se ha llevado a cabo.

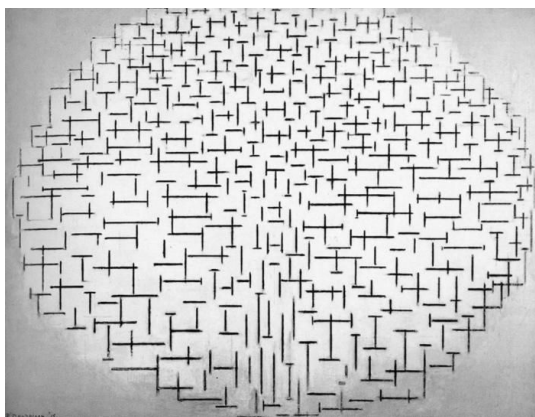


Figura 1: Piet Mondrian: Composition No. 10 (Pier and Ocean), 1915. Pintura al óleo en pantalla. 85x108 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Una segunda forma de aproximarnos a esto nos la provee un comentario –sobre el cual me extenderé más adelante– hecho por van Doesburg en 1915 sobre la pintura de Mondrian “Composition 10 in black and white” (ver Figura 1):

La tarea que Mondrian se impuso a sí mismo... es efectuada con gran éxito. Espiritualmente, esta obra es más importante que todas las otras. Transmite la impresión de Paz; la quietud del alma. En su construcción metódica, *el ‘llegar a ser’ es más potente que el ‘ser’*. Este es un fenómeno puramente artístico, puesto que el Arte no es ‘ser’ sino ‘llegar a ser’. Este ‘llegar a ser’ es retratado en blanco y negro... Restringir sus medios a lo mínimo y aun así, transmitir

una declaración artística de una pureza tal con sólo pintura blanca sobre un lienzo blanco y líneas perpendiculares y horizontales, es un logro extraordinario... Mondrian es consciente del hecho de que una línea ha adquirido un significado profundo. Aquí, una sola línea se ha vuelto casi una obra de arte y no es posible tratarla más de manera casual, como sería posible hacerlo cuando el arte se preocupa de representar cosas vistas (Bois y Mondrian 1995: 170, énfasis mío).

En otras palabras, la pintura adquiere su autonomía sólo con la ayuda de la economía de sus medios expresivos.

Y esta autonomía adquiere un carácter peculiar a través de la ausencia de colores y de objetos figurativos, ya que al usar sólo líneas blancas y negras dispuestas en un arreglo casi circular, nos resulta difícil identificar al océano y al puerto. La peculiaridad de esta composición pictórica consiste en transformar lo no-reconocible en lo reconocible: el océano y el puerto se articulan en la concretización de algo que de otro modo sería inexpresable, puesto que aparece sólo como una composición abstracta de trazos similares. Esto quiere decir que la multiplicación, con sutiles variaciones, de la misma y simple figura —una barra vertical aparejada con una o dos barras horizontales en uno u otro de sus dos extremos— condensa tanto al puerto como al océano. Para decirlo de otro modo, la multiplicación de una figura elemental sujeta a una serie de variaciones produce una condensación de la superficie líquida y de la construcción sólida de tal forma que aquello que no podía ser reconocido previamente —puesto que no hay ningún objeto figurativo— aparece aquí, y sólo aquí, a través de la multiplicación y la variación, y se vuelve algo visualmente comprensible. En breve, el espectador de esta pintura —como el lector de un libro o de una revista académica— tiene la oportunidad de embarcarse en un viaje mental, en cuyo curso se configura una concreción inesperada. Al hacer esto, Mondrian entra en un milieu inter-subjetivo, y se sobrepone a la ausencia de lenguaje inherente a este medio.

## 2. Control del imaginario

El mejor modo de introducir el control del imaginario es haciendo énfasis en dos puntos: (a) quizás no es tan atrevido decir que el control surge de la misma raíz que produjo la reducción de la mimesis en *imitatio*. Y al decir esto, podemos ver cómo la sección previa de este ensayo —repensar

la mimesis— sobredetermina la presente discusión que tiene que ver con el control. En términos sencillos, la historia del control del imaginario es un corolario de la historia de la mimesis al ser reducida a la *imitatio* y cada una de ellas nos provee una ventana a la otra.

Lo que me interesa, sin embargo, es establecer un vínculo claro entre el mecanismo de la *imitatio* y el control del imaginario. No me parece difícil concebir este vínculo: el deber de obedecer el precepto de la *imitatio* fuerza al pintor o al poeta a seguir patrones (argumentos, ideas y creencias) que ya han sido aceptados y/o promovidos por los poderes establecidos; (b) de este modo, podemos ver cómo el control corre paralelo al establecimiento de un poder central. Con él se propaga y acepta un conjunto de valores determinados, mientras que otros se proscriben. Un buen ejemplo de este control y su corolario —con lo cual me refiero a la valoración de obras que ayudan a legitimar ciertos poderes— puede encontrarse en la novela de Hermann Broch *Der Tod des Vergil* (1958), especialmente en la tercera parte en la que el emperador Augusto busca convencer a un agonizante Virgilio de que en cuanto ciudadano romano tiene la obligación de entregar el manuscrito de su *Eneida*. ¿Era Augusto un celoso amigo o un ferviente admirador del poeta? No necesariamente, pero lo que sí es cierto es que era suficientemente inteligente para saber que la épica de Virgilio ayudaría a legitimar al Imperio Romano.

Espero que estos pocos puntos sean suficientes para destacar este curioso y muy desatendido rasgo del arte — del arte verbal, al menos, y posiblemente de otras formas de arte también. Es bien sabido que el arte no tiene ningún poder y sin embargo es capaz de conmover profundamente las emociones humanas. Según me parece, esta es la razón por la que el arte ha sido por siglos objeto de extrema preocupación tanto para las autoridades religiosas como para las estatales, ya que puede servir para encausar las emociones hacia formas socialmente aceptables.

Mientras que todo esto sirve como una buena introducción para la pregunta por el control, antes de referirnos directamente a esta pregunta resulta necesario preparar las bases un poco más. Primero que todo, se debe enfatizar que el problema del control no es sólo un nombre diferente para el conocido problema de la censura. La censura opera haciendo uso de una norma positiva, mientras que el control opera en las sombras. La censura es un acto material, llevado a cabo por diversos y diferentes agentes de seguridad, mientras que el control supone una interdicción potencial. El control, por decirlo así, es una especie de espada de Damocles, que suspendida

sobre las cabezas de sus vasallos, les señala que una cierta práctica —como escribir una novela en vez de una épica en el Renacimiento— puede producir consecuencias desagradables. Un fenómeno como éste permanecería inexplicable sin recurrir a la pregunta por el control, que para presentar algo como heroico solicita ciertos caracteres o ciertas actitudes, modos y usos de un código verbal o pictórico. En breve, el control impone valores que no van en contra de un panteón establecido.

Esto no sugiere que los mecanismos de control son idénticos a las conocidas formas de la crítica ideológica. Sin embargo, es quizás por esta proximidad algo incómoda que la pregunta por el control no aparece en las reflexiones críticas contemporáneas. Sí, el control forma parte de la ideología. Pero mientras la ideología tiene un carácter político manifiesto, el control identifica un desacuerdo más general. La diferencia entre estas posiciones puede parecer sutil, pero es importante, porque no son idénticas entre sí. La reticencia ante el *Tristram Shandy* de Sterne por las élites o clases dirigentes inglesas, por ejemplo, no responde a razones políticas, sino a su falta de consideración de la veracidad histórica y su desprecio a la linealidad de las formas narrativas aceptables.

Al considerar este problema, el análisis del control es interesante no sólo porque nos permite comprender de mejor forma un cierto orden social, sino también, paradójicamente, porque estimula al artista a desarrollar recursos que parecen contradecir a este control, más que respetarlo. Esta es la razón por la que hablamos de “Don Quijote *de la Mancha*”, puesto que esta era la región en la que vivía. Pero al decir “de la Mancha”, también referimos al hecho de que era un “manchego”, lo que equivale a decir que pertenecía y venía de *la Mancha*. En ese tiempo, por supuesto, esta era una forma para referirse a los judíos que habían sido recientemente expulsados de España en nombre de la pureza de sangre y de religión. Sin querer indicar aquí ninguna intención autorial, resulta de todos modos importante notar que al hacer “manchego” a Don Quijote, Cervantes puso a su personaje en proximidad inmediata con aquellos que habían sido expulsados por los “*reyes católicos*”.

Pero consideremos ahora la pregunta por el control en términos más concretos. ¿Cómo funciona el control en instituciones, como los medios de comunicación o la universidad? En el primer caso, la respuesta parece sencilla. En la medida en que los medios de comunicación están legitimados como un vehículo para todos los niveles de la población, no se los considera como un lugar apropiado para piezas experimentales. Puesto

que los segmentos más cultivados de la población son en su mayoría una minoría, el espacio en los medios de comunicación para temas menos sensacionalistas y para una reflexión más sobria se está volviendo cada vez más estrecho. De este modo, se genera un cortocircuito: mientras que los consumidores de los medios se alimentan con un nivel de mediocridad, las minorías cultivadas están confinadas a pequeñas islas. O, cuando entran en la arena de los medios, lo hacen como actores o realizadores y no como intelectuales; no como aquel que cuestiona el status quo, sino como aquel que *realiza un espectáculo de cuestionamiento*, mientras que en la realidad existe y de manera muy confortable dentro del status quo (en términos de estatus, prestigio, dinero).

En las universidades, el problema no es menos serio. No obstante, debemos ser cuidadosos en no generalizar impropriamente. Como primera aproximación a este contexto, yo sugeriría que el mecanismo de control se manifiesta aquí a través de los fenómenos como la corrección política, listas (cerradas) de obras canónicas y la estimación privilegiada de ciertas culturas por sobre otras. Esto, sin embargo, no quiere decir que las culturas marginales sean siempre las únicas víctimas del control. Un control de este tipo se manifiesta también *al interior* de las culturas marginales, aunque de diferentes maneras. En principio, los intelectuales de áreas marginales (y yo me considero perteneciente a este grupo) se ven a sí mismos con profunda desconfianza, salvo si las ideas que propagan están legitimadas por un nombre (sea un concepto o un autor) consagrado en una área metropolitana. Los brasileños, en efecto, nos sentimos un tanto incómodos cuando recordamos las observaciones de un escritor satírico, quien decía que nosotros los brasileños padecemos el complejo del perro callejero (*vira-lata*).

Otra aproximación que tiene consecuencias más amplias, pero que todavía se mantiene dentro de la universidad, sea tal vez reconocer la importancia del mercado como la gran herramienta contemporánea del control. Supongamos, por ejemplo, que un determinado académico o una determinada académica mantiene una reconocida actitud contraria al capitalismo. En un principio, es posible que no encuentre ningún puesto en las universidades occidentales. Pero si la administración de esas universidades cae en cuenta que sus exposiciones teóricas atraen a un gran público y que al mismo tiempo no tienen ninguna posibilidad de alborotar la arena política, o que demuestran la capacidad de ser domesticadas mediante un liderazgo prudente, es muy probable que él o ella sea cortejado por las universidades occidentales de más alto nivel, consiguiendo así un lucrativo

empleo. Si observamos este problema ante un escenario de este tipo, es posible considerar la proliferación de estudios de base marxista en las universidades occidentales a partir de la Segunda Guerra Mundial, en última instancia, como el triunfo del capitalismo. El mercado es el controlador *par excellence* de la universidad moderna y lo ha sido desde por lo menos la segunda mitad del siglo veinte, al igual como la Razón y el cientificismo lo fueron en los siglos dieciocho y diecinueve respectivamente, y como Dios y la religión lo fueron en los siglos precedentes en los inicios de la universidad en el medioevo.

En breve, el control es un mecanismo para desincentivar los cuestionamientos radicales del *status quo* —sea lo que esto sea, dependiendo del contexto histórico y cultural— y a la vez un proveedor de incentivos que permitan cuestionamientos menos radicales o preguntas que operan dentro de límites prescritos y cuyas respuestas —a menudo sabidas de antemano— no perturban este *status quo*. Ahora bien, para que este poder se establezca —para que se revista de la ‘verdad’ o la ‘realidad’ o la ‘naturaleza’— es necesario un gran esfuerzo imaginativo, y es por esto mismo que comenzamos a apreciar por qué los mecanismos de control intentan desarraigar cualquier divergencia con su poder y por qué, entonces, puede considerarse, en lo fundamental, un *control del imaginario*. Si en primera instancia somos capaces de identificar los puntos de convergencia entre el poder establecido y la imaginación individual —siendo estos los que forman el circuito del control—, entonces la rehabilitación de la mimesis en cuanto producción de diferencias puede representar para el intelectual una poderosa herramienta, que lo ayude a preservar, al menos, una parte de su libertad.

### 3. Ficcionalidad

Mis reflexiones en torno al problema de la ficción no son una digresión con respecto a los dos problemas previos, sino más bien un desarrollo necesario.

Desde un punto de vista histórico, resulta sintomático que el concepto de la *ficción* haya quedado desatendido durante siglos por la reflexión filosófica seria. En el caso de los griegos, a partir de su concepción cerrada del cosmos, es bastante comprensible que su palabra para referir a la ficción —*plasma*— no se haya desarrollado en un concepto. Sin embargo, ¿qué es lo

que sucede con la intelectualidad que tenía al latín como lengua? En latín, *fictio* tenía dos significados: podía emplearse en el sentido de la *poiesis* griega, significando ya sea hacer o crear, o podía referir a una ilusión o falsedad. Si la rareza del primer uso antes de la decadencia romana se explicara por la connotación de la *imitatio* (como ya lo examinamos ampliamente), desde el advenimiento de la cristiandad como la religión oficial de Roma —y, por supuesto, de las antiguas colonias romanas luego de la caída del Imperio— la identificación de *fictio* con el segundo sentido (el de la falsedad) fue una consecuencia natural del monopolio teológico y de la concepción cristiana de Dios como todopoderoso. Pensar a la ficción como un equivalente de la *poiesis* significaría que al hombre se le habría conferido un poder que de otra forma era exclusivo de Dios: el poder de la creación.

Concordantemente —y si consideramos esto en los términos del control del imaginario—, la composición, circulación y legitimación de un gran poema cristiano como *La Divina Commedia* sólo fue posible en la medida que Dante la concibió como un poema que podríamos describir de la manera más precisa como un poema *teológico*. Sin embargo, ante la pregunta de si el poeta pudiera considerarse entonces como un teólogo —una pregunta que efectivamente fue postulada durante el Renacimiento—, los mecanismos de control rechazarían con rapidez esta posibilidad. Por esta razón se entiende que durante la Edad Media un gran poeta como François Villon fuera considerado un extraño y que un escritor tan grande como Rabelais ocupara una posición marginal.

A pesar de que sin duda alguna sería posible mostrar que este mismo rechazo de la ficción continúa con las primeras gran figuras del pensamiento moderno —Bacon y Descartes—, prefiero notar aquí que el primer tratado sobre la ficción (que, sin embargo, nunca se culminó) fue escrito a principios del siglo diecinueve (a partir de 1814) por Jeremy Bentham y sólo publicado en 1932 por C. K. Ogden bajo el título de *Theory of Fictions*. En el entretanto, la pregunta por la ficción permaneció tan desatendida que habrá que esperar todo un siglo para que el problema sea mencionado nuevamente, esta vez por Hans Vaihinger, quien durante la Primera Guerra Mundial regresó a esta pregunta en su *Die Philosophie des als ob* (1913), una obra en la que, por supuesto, no se hace ninguna mención a Bentham. No obstante, si bien ambos se hacen cargo de la pregunta por la ficción, ni Bentham ni Vaihinger estaban interesados en la ficción como un *problema literario*. Esto explica, por supuesto, por qué sus obras no tuvieron ninguna influencia en la concepción de la literatura, especialmente en la de

la novela, que se desarrollaría desde finales del siglo diecinueve hasta bien entrada la segunda mitad del siglo pasado – el período en el que la ficción en cuanto problema literario se volvería finalmente un tema central para el gran teórico alemán Wolfgang Iser, principalmente en su obra *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991).

Las ideas de Iser se separan de la ortodoxia crítica con respecto a la perspectiva literaria sobre la idea de la ficción, desarrolladas desde *The Art of Fiction* de Henry James (1884). James no elaboró una teoría propia y desde la primera página queda en evidencia que él se queja sobre la ausencia de una teoría tal. “Sólo hace muy poco tiempo –dice de la escena inglesa– que existía en el extranjero un sentimiento cómodo y afable de que una novela es una novela, tal como un budín es un budín...” (James 1884: 44). Desde esta perspectiva, resulta también interesante notar que James considera que el obstáculo que previene la formulación de cualquier teoría de la ficción dice relación con “la vieja hostilidad evangélica hacia la novela” (James 1884: 44). Sin embargo, la validez de James en tanto proto-teórico de la ficción es limitada por su reticencia a considerar cualquier otra perspectiva salvo el lugar común de que la novela tenía “que representar la vida”. Al tener esto en cuenta, no resulta tan extraño que un crítico norteamericano como Joseph Frank haya dicho más recientemente, aunque en la misma veta que James, que “la dimensión de la profundidad histórica ha desaparecido del contenido de las obras más grandes de la literatura moderna”, en un movimiento en el que “la imaginación histórica (se transforma) en mito” (Frank 1991 [1945]: 63).

A lo que todo esto apunta es a que existe un abismo entre la producción artística, de un lado –más específicamente las obras literarias–, y la reflexión teórica, del otro. Henry James comprendió muy bien, sin embargo, que el lugar que habría de ocupar la novela sería uno falso de no existir a su vez una meditación sobre su significado. Pero el problema es mayor que sólo el de la novela. Si no comprendemos lo que implica el hecho de que todas las obras literarias –ya en prosa o ya en poesía– sean productos ficcionales, corremos el riesgo de reducir su importancia a la de ser subproductos de la historia o mero entretenimiento gracioso. Por supuesto que una obra de prosa o de poesía puede ser entretenida, en la medida en que ser una obra de ficción es a la vez también una cierta forma de juego; pero es un juego que tiene la peculiaridad de ser también una ficción, lo que quiere decir que tiene como su raíz la cláusula “como si”. Esta cláusula “como si” no es necesariamente una fantasía o una actividad compensatoria, sin



embargo sí provee una perspectiva oblicua sobre nuestras propias vidas y organizaciones sociales. En otras palabras, suscita un cuestionamiento fundamental y provee los fundamentos para hacerlo. En este sentido, la literatura tiene un carácter ficcional en la medida en que es auto-reflexiva, y este aspecto de ella es el que cumple una actividad crítica. Esta habilidad depende de manera fundamental de la interrelación de la semejanza y la diferencia, que —como ya lo hemos visto— son los componentes del fenómeno de la mimesis.

Esto me lleva a una observación final. A pesar que el término *ficción* es un lugar común, como lo hemos visto, su teorización es sólo reciente. En términos de la prosa literaria —con lo que me refiero a la novela y al cuento— tiene la ventaja de oponerse a métodos puramente documentales, de acuerdo a los cuales el valor literario dependería de su ajuste a las condiciones socio-históricas, lo que quiere decir, la medida en que ésta se identifica con el mundo que la rodea. En esto es también verdad que la aproximación ficcional no debe confundirse con las así llamadas formas de análisis textual o inmanente. En efecto, la ficción literaria, así como la concebimos, no puede ser pensada salvo al interior de un marco formado por una mimesis reconfigurada; o sea, por la producción de la diferencia.

#### 4. Ficción y poesía: al tratar con un cierto Celan

Si las reflexiones respecto a la ficción literaria no carecen de precedentes ni son inusuales, no podemos decir lo mismo *à propos* de la poesía. En efecto, considerar los géneros poéticos como tipos de discurso ficcional es una tarea mucho más complicada. Normalmente hablando, en la medida en que los géneros poéticos carecen de trama, el núcleo ficcional de la poesía reside en el mismo arreglo de las palabras. Los modos en los que esta operación tiene lugar en la poesía se hace más evidente si prestamos atención a un ejemplo específico. Para este fin, deseo concentrar mi atención en la obra de Paul Celan, un poeta rumano proveniente de Czernowitz.

Hay dos consideraciones cruciales que debemos tener en cuenta al aproximarnos a la vida y la producción poética de Celan. La primera es un evento, el Holocausto (*Shoah*) en el que perdió a su padres, su comunidad y todo sentido de pertenencia y conexión con su pueblo. La segunda es el hecho de que el alemán, la lengua que jamás abandonó, era también la

lengua de aquellos que asesinaron a sus amigos y familiares. A través del análisis de dos poemas de Celan, deseo mostrar la conexión entre estos factores determinantes y ciertas características de su poesía. El primer poema que deseo examinar apareció sin título en 1967 en el libro *Atemwende*. La traducción al castellano de José Luis Reina Palazón dispuesta junto al original en alemán es la siguiente:

Paisaje con criaturas de urnas. Conversaciones de boca de humo a boca de humo.	Landschaft mit Urnenwesen Gespräche von Rauchmund zu Rauchmund.
Comen: la trufa de los trastornados, un trozo de poesía insepulta, encontró lengua y diente.	Sie essen: die Tollhäusler-Trüffel, ein Stück unvergrabner Poesie, fand Zunge und Zahn.
Una lágrima retorna a su ojo. La izquierda, la mitad vacía de la concha de peregrino –te la regalaron, después te ataron– alumbraba auscultando el espacio:	Eine Träne rollt in ihr Auge zurück. Die linke, verwaiste Hälfte der Pilger- muschel – sie schenkten sie dir, dann banden sie dich – leuchtet lauschend den Raum aus:
el juego a las canicas contra la muerte puede comenzar. (Celan 2004: 228)	das Klinkerspiel gegen den Tod kann beginnen. (Celan 2000: II, 59)

Para comprender un poco más el lenguaje elíptico y sumamente compacto de Celán, vale la pena recordar un pasaje de Otto Pöggeler, quien declara:

En la “Landschaft” de *Atemwende*, los muertos de los campos de exterminio envían al poeta con la mitad de una de las conchas del peregrino (“Pilgermuschel”, *coquille Saint-Jacques*) para que en el “Klinkerspiel contra la muerte” busque la otra mitad. Al interpretar el poema y sus relaciones con motivos de Mallarmé, la conclusión a la que se llega es que Celan se sometió a sí mismo a las ambiciones de Mallarmé para determinar el sentido del poetizar de un modo diferente que el de Mallarmé (Pöggeler 1986: 123).

Cuando Pöggeler se refiere a los “motivos de Mallarmé”, se está refiriendo por supuesto a *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* – en el cual el *maître* (el poeta) intenta en vano (como lo indica el título) lanzar un siete con su dado, eliminando así todo lo que es imprevisible y finito, prefiriendo en última instancia fusionarse en su fracaso con la tranquilidad del mar. Al

final del poema de Mallarmé, se muestran en lo alto las siete estrellas de la Osa Mayor, “avant de s’arrêter à quelque point dernier qui le sacre”, y el poema concluye con la línea “*Toute Pensée émet un Coup de Dés*” (Pöggeler 1986: 122).

A pesar de que esta explicación es sin duda demasiado breve, es suficiente para que seamos capaces de entender que al confrontarse con el repicar de los ladrillos en los hornos de los campos de concentración, Celan requería más que la conclusión del “*maître*” sobre la imposibilidad de derrotar a la finitud. Sin embargo, el poema hace más que lidiar con el silencio de los muertos. Los muertos, con sus bocas llenas del humo que los sofocó, continúan la conversación de los vivos. Y si tienen bocas para hablar, ¿por qué no han de usarlas para comer? ¿Qué es lo que comen? Algo que el poema llama “*Tollhäusler-Trüffel*” [“la trufa de los trastornados”] y algo que está ubicado delante de ellos (y de nosotros), “*ein Stück unvergrabener Poesie*” [“un trozo de poesía insepulta”]. El poema, de este modo, los sobrevive y al hacerlo, recibe la otra mitad de la concha que abierta en dos alimenta al peregrino – la *Pilgermuschel*. Al decir esto, no puedo evitar pensar que aquí opera deliberadamente un movimiento irónico en contra de Adorno, quien consideraba bárbaro escribir poesía lírica después de Auschwitz. Ahora bien, mientras la muerte hace inútil el acto de alimentar a los condenados, esto no significa que ellos no puedan recibir trozos de poesía. La ironía de esta sugerencia, sin embargo, se extiende y desarrolla hasta alcanzar el punto de la blasfemia: a pesar de que los que yacen asfixiados fueron antes peregrinos, Dios no los salvó de los horrores que sufrirían después. Los finos detalles de la ironía que aquí alcanzan la blasfemia, sin embargo, son menos importantes que el último destino de la mitad de la “concha peregrina”. La misión del *maître* (poeta) a quien le ha sido dada no es más la determinación de la imposibilidad cósmica de vencer la finitud, sino, más modestamente, escuchar lo que sucede a los seres que no sólo están *destinados a morir* sino que además *se dan la muerte a sí mismos* – como es que con acierto Reinhart Koselleck corrige la famosa frase de Heidegger del “ser para la muerte” [*Sein zum Tode*]. Lo que alguna vez se llamó el amo (*maître*) y que ahora es apenas el poeta de los trozos no enterrados del lenguaje, escucha lo que sucede a su alrededor, luego de que el espacio a su alrededor ha sido iluminado – *ausleuchten den Raum*. Ahora bien, ¿qué espacio puede ser iluminado sino el espacio ocupado por los hornos de la última estrofa? Como sucede a menudo en la obra de Celan, el poema regresa entonces al evento primordial, al Holocausto, pero sólo

para restarle todo carácter trágico de proporciones operáticas. En lugar de una intimidad melodramática, él destaca lo grotesco, la caricatura, la parodia, la blasfemia. No sería justo decir que esto se corresponde con las preferencias de un poeta realista, pero tampoco sería correcto verlo como el producto de construcciones surrealistas. El mayor desafío al interpretar los poemas de Celan no estriba en reconocer el tipo de procedimiento que, en él, es casi absoluto, sino más bien en reconocer la operación que resulta de la convicción de que ya no es necesario observar el principio de la *mimesis* – una convicción que el intérprete europeo habrá aprendido de las usuales reflexiones sobre la filosofía del arte. Por el contrario, la insubordinación de Celan va más allá del estrecho espacio del poema y se extiende hasta los principios que guían cualquier reflexión sobre el poema. Es una rebelión en contra de la afirmación que la *mimesis* es un concepto bueno para nada, reservado para hegelianos bastos. Lo que resulta de esta insubordinación y su efecto en la exégesis alemana del poeta queda en evidencia en los estudios seminales de dos de sus intérpretes más importantes: Beda Allemann y Harald Weinrich.

De acuerdo con Allemann, las esferas de las cosas y de las palabras están intercaladas en la obra de Celan. Incluso, él afirma que se podría ir tan lejos hasta decir que sólo es aceptable trabajar con la oposición abstracta entre “palabras” y “cosas”, y que “el lenguaje es considerado real, en un sentido inmediato, y no puesto a prueba como un sistema de portadores de significados de cosas reales [*Realien*] externas al discurso” (Allemann 1970: 195-196).

Weinrich describe este fenómeno de manera muy similar y lo denomina “metalenguaje, metapoesía”. Para el propósito de nuestra discusión, aquí necesitamos repetir sólo sus declaraciones principales. Él escribe que en la poesía de Celan “las cosas están por sí mismas y la frontera entre la palabra y la metáfora se desdibuja” (Weinrich 1970: 217). Para él, se deduce de esto que “la teoría de relevancia poética es aquella de la *mimesis* del mundo” (Weinrich 1970: 224). Weinrich supuso innecesario explicar qué es lo que él entendía por “*mimesis* der Welt”, aunque resulta obvio que no parece considerarlo como algo positivo. Él declara: “si el mundo está desarticulado, el lenguaje no puede permanecer articulado” (Weinrich 1970: 225). Lo que, por supuesto, tiene consecuencias mayores para un análisis de Celan, puesto que si Celan niega el arco que convencionalmente refiere una palabra a un referente específico, su *poiesis* plantea la desconcertan-

te pregunta: “¿cuál es el propósito de esto?” [“Was soll das?”] (Weinrich 1970: 226).

Por muy breve que sea este recuento de dos perspectivas diferentes sobre la poesía de Celan, debe resultar más que aparente el hecho de que estos dos renombrados filólogos están en desacuerdo sobre las operaciones de la obra de Celan. En ambas perspectivas, sin embargo, las palabras de Celan se alejan de su referente hasta un punto tal que la comprensión del lector se pone en peligro o resulta simplemente denegada. Quizás la mejor evidencia de que el poeta se rebela en contra del principio de la arbitrariedad del signo es el hecho de que este incumplimiento está reafirmado por un autor que no sigue los parámetros de los celebrados filólogos. O, como lo declara Pöggeler, “el poeta enlaza su lenguaje íntimamente con lo que es” (1986: 70).

A pesar de las diferencias entre las perspectivas de estos críticos, sus objeciones apuntan hacia la misma idea: la poesía de Celan intenta realizar una “mimesis der Welt”, lo que lo conduce hacia “contracciones” en su construcción verbal, cuyas consecuencias resultan negativas para el poeta.

No obstante, en este punto es importante recordar mis declaraciones de más arriba. Puesto que mientras el concepto tradicional de la mimesis asumía una relación entre un modelo y un producto a venir, cuya modelación estaría sujeta a ese modelo, sea de modo imitativo (*imitatio*) o emulativo (*aemulatio*), es posible sugerir más bien que la *mimesis* se produce mediante la combinación de dos vectores opuestos, semejanza y diferencia; que, en consecuencia, la *mimesis* no es un privilegio de la obra de arte, puesto que se encuentra presente en todo comportamiento social; y que la especificidad de la *mimesis* en el arte se limita a que el vector de la *diferencia* es una medida de la obra, mientras que la *semejanza* es aquello que dentro de la esfera de lo cultural consideramos que equivale al objeto del poema o de la pintura en cuanto trasfondo que guía al receptor.

Es más; para repensar las operaciones de la obra de Celan aquí podemos regresar también a la distinción realizada al comienzo entre la *mimesis de representación* y la *mimesis de producción*. En la *mimesis de representación*, los procedimientos de la *diferencia* se disimulan lo más posible, de forma que el receptor tiene la impresión de estar confrontando la cosa real. Para que funcione la ilusión, es necesario que sus procedimientos sigan el código cultural que determina como debería ser tal o cual cosa. Así, mientras María, la madre de Cristo, debió tener sin duda alguna rasgos faciales judíos, una Madonna renacentista que no tuviera piel clara, labios

delgados y una expresión angelical no habría sido aceptable para el patrón que la ordenó. En la medida en que esta es la modalidad predominante de la mimesis, no sorprende que la *mimesis de representación* haya ayudado a mantener la creencia de que la *mimesis* opera como una réplica –muy refinada, por supuesto– de la realidad. En la *mimesis de producción*, por el otro lado, lo que se enfatiza son los rasgos de la *diferencia*, y esto es tan cierto para la pintura abstracta del siglo veinte de que la mayor dificultad para el receptor es averiguar si existe un plano de la similitud que lo guíe. Por esta razón, la *mimesis de la producción se caracteriza no sólo por la descripción de un estado, sino por el despliegue de un proceso*.

Si ensayo estos argumentos una vez más es porque creo que la ruptura del vínculo convencional entre palabras y cosas que encontramos en la obra de Celan nos sugiere el abandono de un código cultural que definía cómo había que comprender y hacer uso del contrato. Y esto por su parte nos explica por qué, incluso a pesar de que su poesía contiene metáforas, Celan rehusaba entenderlas como metáforas. En vez de verlas como figuras que cortan y atraviesan el sentido literal de las palabras, Celan las consideraba términos que operaban sólo en su propio nombre, puesto que al considerarlas como “correlatos objetivos” de los objetos en el mundo es que ellas se aproximaban más a aquello que él estaba nombrando.

Para algunos comentaristas, como lo hemos visto, el cuestionamiento de lo que ha sido llamado desde Saussure la arbitrariedad del signo que emerge de la realización de la poesía de Celan de una “mimesis del mundo” nos puede llevar a considerar la poesía en sí misma como algo arbitrario, incapaz de responder preguntas por su propósito. No obstante, yo creo, por un lado, que podemos interpretar el propósito de la insubordinación del poeta precisamente como un medio para mostrarnos que la expresión “mimesis del mundo”, lejos de estar cargada negativamente, es más bien una intuición *à rebours* de que el mismo concepto de la mimesis necesita ser cuestionado. En otras palabras, si no consideramos la forma en la que opera la mimesis, la relación de la obra ficcional con el mundo se vuelve vaga y arbitraria en sí misma. Con el fin de comprender de mejor manera este proceso, será instructivo en este punto remitirnos a una obra en la que la mimesis adquiere una dirección más radical: hacia la mimesis de producción. Esta es la forma de la mimesis que encontramos en el poema “Du liegst”, literalmente traducido como “Tu yaces” y el cual leemos a continuación:

Estás echado en este extenso escuchar, rodeado de espesura, de copos rodeado.	Du liegst im großen Gelausche, umbuscht, umflockt.
Ve tú al Spree, ve al Havel, ve a los ganchos de carnicero ve a las rojas manzanas en palillero de Suecia –	Geh du zur Spree, geh zur Havel, geh zu den Fleischerhaken, zu den roten Äpfelstaken aus Schweden-
Viene la mesa que las ofrendas trae, en un Edén de la vuelta –	Es kommt der Tisch mit den Gaben, er biegt um ein Eden-
El hombre quedó como un colador, la mujer, la marrana, tuvo que nadar, por ella, por nadie, por cualquiera.	Der Mann ward zum Sieb, die Frau mußte schwimmen, die Sau, für sich, für keinen, für jeden-
El canal de Landwehr no va a murmurar. Nada queda estancado.	Der Landwehrkanal wird nicht rauschen. Nichts stockt.

De acuerdo con algunos relatos, este poema se refiere a un paseo por Berlín, luego de que Celan fuera invitado a la ciudad para leer algunos de sus poemas en la Freie Universität. De hecho, Peter Szondi, quien lo acompañó, dice lo siguiente sobre este poema:

...sin la caminata hacia el Havel, hacia el Landwehrkanal, pasando junto al “Edén”, sin la visita a la feria navideña y a la cámara de ejecuciones en el Plötzensee, sin la lectura de los documentos sobre Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht, el poema es impensable (Szondi 1978: 395).

Para aquellos que no están familiarizados con el texto de Szondi, deberíamos explicar que los dos habían emprendido un tour por un hotel que había sido convertido entonces en apartamentos, pero que había conservado su nombre original: “Edén”. Fue allí que Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht fueron torturados y luego asesinados; este último ejecutado de un balazo por la espalda y la primera arrojada al canal en enero de 1919. Continuando este tour, Celan y Szondi siguieron hacia el Plötzensee, donde un grupo de conspiradores fueron ejecutados después de fracasar en un

atentado en contra de Hitler el 20 de julio de 1944, para dirigirse finalmente a una feria navideña repleta de árboles festivos.

Lo que se hace evidente al leer el ensayo de Szondi es que algunos intentos anteriores por explicar este poema son problemáticos. Algunos afirman que Celan creía que el conocimiento de los distintos eventos invocados en el poema sería suficiente para explicarlo. De acuerdo con esta teoría, en el poema se confunden tres períodos de tiempo, complicando así lo que en un principio parece ser la descripción de sólo un tour en torno a Edén. Más bien, en el poema están presentes la tortura de la pareja en 1919, el asesinato de los conspiradores fallidos y la colorida atmósfera navideña contemporánea, y en su conjunto muestran que mientras las aguas del canal no cesan de fluir, el tiempo tiene la habilidad de fluir y de no fluir. En esta lectura, lo que tenemos aquí es una fotografía.

Una lectura diferente la sugiere Gadamer, quien se pregunta con los gestos de un profesor impaciente: “¿así que el poema no puede comprenderse sin que se sepa algo sobre el Plötzensee, Liebknecht y Rosa Luxemburg?” (Gadamer 1973: 127). Y luego agrega: “un lector que posea esa información podrá de seguro reconocerlas con precisión en el poema. Pero esto no significa comprender el poema, ni tampoco conduce necesariamente a una comprensión de él” (Gadamer 1973: 130). Para Gadamer, el poema prescinde de “información privada o efímera” (Gadamer 1973: 128) y lo que efectivamente dice es que “‘dar una vuelta por Edén’ es un camino que se aleja de la felicidad en vez de llevar a ella” (Gadamer 1973: 126). Así, para Gadamer, la autonomía del poema hace prescindibles todos los hechos contingentes en torno a él o supuestamente plegados en su interior. El poema habla por sí mismo y transforma en coleccionistas en lugar de lectores a todos aquellos que deseen recolectar cualquier pequeño trozo de información externa.

No obstante, no todos los seguidores de Gadamer parecen encontrar sus argumentos completamente satisfactorios. Esto es, al menos, lo que podemos inferir de un ensayo por Winfried Menninghaus, en el que el filósofo alemán es bastante menos educado con el texto de Szondi:

Las observaciones de Szondi sobre “Du liegst” no hubieran agradado a Celan. ¿Por qué? ¿Una obtusa generación de secretos? Otra posibilidad es que el secreto que Celan deseaba guardar no eran las informaciones desdibujadas, sino la poesía en sí misma – un secreto que a partir de la orientación hacia ciertos hechos contingentes resulta más bien oscurecido que esclarecido. O de otro modo: tal vez el secreto del poema sea que los posibles impulsos de su devenir han sido tan asimilados en la formación de su ser que el camino de



regreso sólo puede ser recorrido en desmedro de la poesía misma (Menninghaus 1987: 92).

Como si fuera necesario disipar toda duda sobre qué postura hermenéutica él adopta al proponer esto, Menninghaus, aún hablando del texto de Szondi, agrega:

Una concepción como esta, así de poetológicamente ingenua, ignora la posibilidad de que la poesía desplace en su interior a todos sus “orígenes” subterráneos –hacia sí y en sí– y que sea acaso a través de este movimiento de transformación irreductible que la poesía se constituye como tal – de modo que el retorno a las supuestas fuentes no sería el mejor camino hacia la poesía misma, sino por el contrario un camino que se aleja de ella. (Menninghaus 1987: 93)

El argumento expuesto aquí, sin embargo, resulta bastante extraño, puesto que las declaraciones realizadas sobre la naturaleza de la poesía se basan en el supuesto de que existía un secreto que el poeta deseaba guardar. Pero no es con secretos que una teoría, al menos no una teoría que no es religiosa, se mantiene con vida. Al contrario de lo que Menninghaus afirma, yo deseo invitar a pensar en la *mimesis de producción*: a través de este lente, el paseo alrededor del Edén y las áreas aledañas generan incomodidad con respecto al período de tiempo que parece permanecer constante en vez de pasar. Y este efecto se consigue en la ausencia de cualquier secreto conservado por hermeneutas, críticos e incluso por poetas.

En conclusión, con el fin de invalidar la problemática sugerencia de que para ser autónomo, un poema no requiere de información contingente, sólo basta con que comprendamos la información básica para ver en él una invocación a repensar la relación misma entre el arte (verbal o pictórico) y la realidad. A partir de este repensar *surge una nueva forma de la mimesis que no se basa en la descripción de un estado, sino en un énfasis en la procesualidad*. La mimesis de este tipo no sólo declara lo que es declarable, sino más bien destaca el proceso de producción de lo que se está haciendo. En otras palabras, en este poema no se describe un paseo por Berlín; más bien sucede mientras se realiza el proceso del poema. Lo que se produce en el poema es, entonces, un reconocimiento del infierno que permea la historia de la humanidad: “Nichts / stockt”, dice el original, una frase que quizás se traduce de mejor forma aquí no como “nada / se detiene” sino como “nada / cambia”.

## 5. Los límites de la ficción

Como nos lo ha demostrado nuestro desvío hacia la poesía de Celan, al considerar los límites de la ficción es necesario tener mucho cuidado. Los análisis realizados aquí se han ocupado del problema de la ficción literaria. Pero la pregunta por los límites de la ficción se vuelve incluso más seria con respecto a lo que yo llamo la *ficción externa*. Hablar de la ficción externa implica sugerir que la ficción no coincide con la literatura. ¿Cuáles son entonces los límites de la ficción externa? Este es quizás el tema de otro artículo o de un libro completo. No obstante, aquí podemos declarar que en el contexto de una pan-ficcionalidad como esa, esta pregunta está delimitada, por un lado, por las teorías que se someten a un proceso de verificación –esto es, a un discurso dependiente de un estándar de verdad o falsedad– y, por el otro, por los valores sobre los cuales se funda una sociedad o una cultura –es decir, sobre un discurso que legitima la aplicación de este estándar de verdad o falsedad. Si desde el interior de este marco una teoría no se confirma durante el proceso de verificación, se la caracteriza como una teoría sencillamente falsa –lo que no es otro nombre para una teoría fictiva. De la misma forma, si una cultura se funda en un determinado valor –la libertad, por ejemplo, o un cierto paradigma religioso– y este valor o concepción es puesto en duda, no nos es posible declarar que esta disputa está motivada por un deseo de hacer inoperante esta ficcionalización.

Es por esta razón –para regresar por un momento a nuestra discusión previa sobre el control– que el análisis ofrecido aquí difiere de aquellos que examinan el problema de la censura o de la crítica ideológica. A partir de estas consideraciones es que también podemos entender por qué estas otras formas de análisis son en última instancia inadecuadas; por qué, por ejemplo, el sobreponerse a una forma de censura lleva a menudo a la imposición de otras formas de censura y por qué una ideología es comúnmente desplazada por el triunfo de otra ideología. En todos estos casos, jamás se considera la pan-ficcionalidad subyacente, a partir de la cual emerge la pregunta por la ficcionalidad –y por vía de un proceso de control, también resulta silenciada.

Un argumento similar puede hacerse en relación con la escritura de la historia. Una interpretación histórica falsa se la juzga como una pieza de escritura histórica equivocada y no se la confunde con una pieza de escritura ficcional. Por supuesto que se podría alegar que una escritura como esa es una pieza fictiva. Pero un asunto fictivo –esto es, un asunto falso– tiene un perfil diferente de uno ficcional –es decir, cuestionante. Para desarro-

llar esta diferencia deberíamos considerar un análisis del discurso que no sea únicamente de naturaleza lingüística. Por ahora, baste decir que todo discurso –sea científico, filosófico, de los múltiples tipos de discurso cotidiano e incluso ficcional– se caracteriza por un cierto número de axiomas y procedimientos correspondientes. A pesar de que los perfiles de diferentes discursos varían históricamente, estos axiomas no pueden confundirse ni tampoco pueden ser tomados como fenómenos atemporales, semejantes a los así llamados arquetipos.

Así, por ejemplo, la pregunta por lo que sea el ser, cambia con los griegos, con la cristiandad, con Kant y con Heidegger, pero permanece siempre una pregunta filosófica, confinada a un discurso particular. Del mismo modo, la concepción facultativa de la historiografía no puede coincidir con un énfasis en *el lugar* donde se realiza un análisis historiográfico, aunque es siempre sólo una pregunta historiográfica. Considerando esto, quizás no es una coincidencia que estos discursos –el filosófico y el histórico– florezcan principalmente al interior del marco institucional de la universidad. Lo que es más, si recordamos lo que ya hemos dicho sobre el papel que desempeña el control del imaginario en el establecimiento del poder de ciertos discursos para persuadir, entenderemos cómo es que sucede este florecimiento al volver estos discursos aceptables.

No olvidemos, sin embargo, que la pregunta por la ficción se basa siempre en la cláusula “como si”, aun si la trama de la escritura en prosa hace más fácil de reconocer esto que en la poesía. Esto es crucial, puesto que implica una forma de discurso que ofrece una perspectiva oblicua sobre estas axiomáticas en variación y los procedimientos correspondientes que dan forma a nuestras organizaciones sociales y nuestro propio lugar dentro de ellas. Al hacer esto, la ficción hace posible una posición desde la cual podemos suscitar cuestionamientos fundamentales concernientes al proceso de establecimiento de discursos –tal como el filosófico o el historiográfico– que se fundan en la conversión del “como si” desde sus raíces en un “es”.

Y con ello, parece lo más apropiado terminar con un pasaje de Arnold Gehlen, quien extiende esta idea de una diferenciación discursiva hasta el nivel basal de todas las formaciones discursivas y de todo discurso. Gehlen escribe: “el comportamiento humano es comunicativo en *todos* los niveles [...]. Tiene lugar al considerar un *tú*, incluso si este *tú* sólo es un aspecto del propio *yo*...” (1983 [1951]: 122).

*Traducción: Vicente Bernaschina Schürmann*

## Bibliografía

- ALLEMANN, Beda (1970): "Das Gedicht und seine Wirklichkeit". En: *Études germaniques* 25, pp. 266-274.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- BLUMENBERG, Hans (2001 [1957]): "Nachahmung der Natur": Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen". En: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Edición y prólogo de Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 9-46.
- \_\_\_\_ (2007): *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Editado por Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BOIS, Yve-Alain/MONDRIAN, Piet (1995): *Piet Mondrian: 1872-1944*. New York: Bulfinch Press.
- CELAN, Paul (2000): "Landschaft" y "Du liegst". En: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Tomo 2. Editado por Beda Allemann y Stefan Reichert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 59 y 334.
- \_\_\_\_ (2004): "Paisaje" y "Estás echado". En: *Obras Completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, pp. 228 y 353-354.
- FRANK, Joseph (1991 [1945]): *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1973): *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge 'Atemkristall'*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- GEHLEN, Arnold (1983 [1951]): "Der gegenwärtige Stand der anthropologischen Forschung". En: *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre, Gesamtausgabe 4*. Frankfurt a.M.: Klostermann, pp. 113-126.
- HALLIWELL, Stephen (1986): *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth.
- JAMES, Henry (1884): "The Art of Fiction". En: Edel, Leon/James, Henry (1984): *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*. New York: Literary Classics of the United States, pp. 44-65.
- MENNINGHAUS, Winfried (1987): "Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie". En: Shoham, Chaim/Witte, Bernd (eds.): *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Bern/Frankfurt a.M./Paris: Peter Lang, pp. 81-96.
- PÖGGELER, Otto (1986): *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München: Alber.
- SIMMEL, Georg (1916): *Rembrandt: Ein kunstphilosophischer Versuch*. Leipzig: Kurt Wolff.
- SZONDI, Peter (1978): "Eden". En: *Schriften II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 390-397.
- WEINRICH, Harald (1970): "Kontraktionen". En: Meinecke, Dietlind: *Über Paul Celan*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 214-225.